福尔书库
forebook.mobi

感动，如此创造

[日]久石让(著)



中信出版社

图书版权归原作者及出版方所有

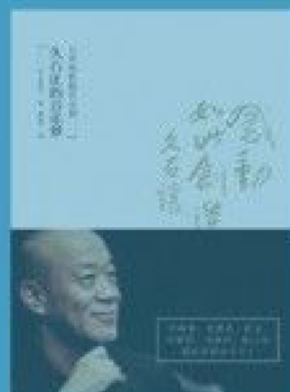
VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

福尔书库
forebook.mobi

感动，如此创造

[日]久石让(著)



中信出版社

图书版权归原作者及出版方所有

《感动，如此创造》

日本配乐大师久石让

作 者：[日]久石让

简 介

日本首席电影配乐大师久石让首次以文字的方式记录他对于音乐创作的想法，是一部日本音乐大师久石让的纸上音乐札记！全书以第一人称的口吻撰写而成，可谓日本电影配乐大师久石让的音乐自传！为什么音乐大师久石让能够创作出一首首打动人心的乐曲？他是如何保持自己有源源不绝的创意？本书是久石让首次现身说法，畅谈他身为作曲家与音乐创作的关系。久石让从音乐家的角度阐释了什么是创造力？什么是感性？久石让是如何从生活细节里捕捉创意的？

福尔书库，知识共享

www.forebook.mobi

2012年04月28日

目 录

本书简介

第1章：第一章 正视自己的“感性”

第1节：序言
第2节：创作者的态度(1)
第3节：创作者的态度(2)
第4节：所谓的创作工作
第5节：不受情绪起伏的影响
第6节：心灵的基本建设始于规律的生活
第7节：作曲并非为了讨人欢心
第8节：感性的含义(1)
第9节：感性的含义(2)
第10节：重要的第一印象
第11节：超越人脑思考出的“ 好”
第12节：产生绝对信心的瞬间
第13节：掌握气氛的瞬间
第14节：作决定的关键

第2章：第二章 训练直觉能力

第15节：扩展自我的关键：量胜于质
第16节：意外的启示
第17节：完美的乐谱呈现出动听的音乐
第18节：束缚住自我的“ 羞耻感”
第19节：第一印象绝对正确—我的“ 三明治理论”
第20节：直觉的力量能招来幸运

第3章：第三章 影响与音乐共存

第21节：写实的拍摄手法
第22节：虚假之中的真实
第23节：黑泽明电影中的优质配乐
第24节：电影配乐的创作流程(1)
第25节：电影配乐的创作流程(2)
第26节：配乐依据的是主题或人物
第27节：世界观决定在开始的5 分钟

尾页

有关版权
电子书制作交流
免责声明

第1节：序言

序 言

我的职业是一名作曲家。在英文中“ 作曲家”这个词是“ composer ”，意指编写音乐的人。通过英文单词的解释，应该比较容易了解我的工作内容。

以电影来说，假设现在有部电影要开拍，而且希望由我来为这部电影配乐时，我的工作第一步就是阅读脚本。如果是宫崎骏导演的动画作品，则是先看画好的分镜头脚本。我也会事先询问导演，他脑海中描绘的是何种景象，或他有什么样的要求。接下来的工作就是针对主题，从整体的角度构思要使用哪种乐器、什么风格的曲调。最后则是决定要在哪一幕配上什么样的乐曲、乐曲长度几分几秒，再与导演商量总共需要几首乐曲，再实际开始创作，将作好的曲子录制、混音。以上就是我的工作。

换句话说，虽然一部电影的配乐制作工作交到了我的手上，却不代表我可以天马行空地创作，完成的作品必须符合整部电影的世界观才行。电影的主控权掌握在导演手中，导演若是表示“ 这首曲子完全不对”，即使我觉得再好也没有用，还是要重作。

话虽如此，创作配乐时，也不能一味地遵循导演的想法或画面本身。如果完成的作品只是力求合乎导演的构思范围，就不会是有趣的作品。想要制作电影、从事导演工作的人都充满着创造力，并将自己所有的心力都投入在电影的拍摄工作上；因此我也必须提供毫不逊色的作品。其实导演要的是具有新意的配乐，这份新意要能够突破导演要求与想象的框架。

制作《哈尔的移动城堡》的配乐时，到了要决定主题曲的阶段，我准备了一首曲子，不管是谁听了都会觉得完全适合宫崎骏导演的动画；同时我也提出了另外一首作品，虽然有些担心与电影的主题有所出入，不过我自己还是想用这首作品当成主题曲，最后导演采用了后者。说实话，我感到很高兴。

运用创造力从事重要工作的人不喜欢了无新意的东西，因此我每项工作都是全力以赴。如果要做到全力以赴，就得动用所有感觉，并将自己逼到极限。超越一般思考架构的作品就是从这种状况之中孕育而生的。与各个行业活跃在第一线的专家合作，虽然会有许多辛苦的地方，却能激荡出超越想象的火花，相当有趣。

我经常说，创作的基础在于感性。无论是感性还是创作，都难以借助语言说明白。但是，人类的思考行为就是通过语言进行的。换言之，我身为一名音乐家，如果尽可能地用语言表达出自己的做法、思考模式、观点及深层的潜意识，不是可以更清楚地呈现出这些部分吗？ 表现个人想法的方式有很多，我除了作曲之外，有时也弹奏钢琴，或担任交响乐团指挥、举办音乐会，以及负责某项活动的音乐设计，甚至亲自从事导演工作。我认为逐步拓展音乐以外的世界也相当重要。通过各式各样的工作，不断与社会建立起联系的过程中，我想借助文字来呈现自己十几年来不曾说过的想法。

本书的内容是否能够确实得到读者认同，我难免会感到些许的不安。但若是希望生活充满创意的人，我想所追求的目标在本质上并不会有任何不同，同样都是为了达到某个目的，尽自己最大的努力，以期能够得到最佳结果；即在合理范围中，寻求能够颠覆自己原先想法的灵感。为了激起这一丝灵感的火花，时时刻刻都得淬炼琢磨自己的感觉与品位。前述各点无论是在作曲还是商业的领域，都是共同的要求。

针对“ 何谓创造力”、“ 何谓感性”这类问题，我希望从一名音乐家的角度出发，通过本书呈现自己每天在艰苦奋战的过程中所想、所做的事情，与读者分享一些个人的看法。

第2节：创作者的态度(1)

第一章 正视自己的“感性”

创作者的态度

创作的态度有两种。

一种态度是以个人的想法为骨架，进而创作出自己想展现的作品。创作者依循个人的信念、价值观，追求令自己满意的作品。以此态度创作出的作品可能让人无法理解，也可能会花上无止境的漫长时间才能完成一部作品。因此，秉持这种态度创作时，必然不会考虑成本及产量多寡的问题。 所谓的艺术家，指的就是朝此方向前进的人。

另一种创作态度则是将个人定位为社会的一分子进而从事创作。创作者意识到社会的需求与供给，看准现今社会希望创作者提供的方向，将自己置身在此方向中，自然就会以商业角度为考虑。社会上大多数的专业人士都可归为此类。身为一名音乐家，我所秉持的态度为后者，但这并不表示我纯从商业角度进行作曲，创造性当然是我最重视的部分。要成为一名艺术家并非难事。姑且不谈作品内容，在这个社会上，艺术家只要自己说了算就行。即使得不到别人认同，能够说服自己就够了，可见有多么容易。从表示“ 我是位艺术家”的那一瞬间起，那个人就是位艺术家了。说得极端一点，就算没有任何作品也无所谓。

相反，若从商业角度从事创作工作，即使拼命表示自己是“ 此领域的专家”、“ 具备专业的自信”，一旦接不到工作，或能力未获认同，就没有任何意义。如果能得到“ 这家伙还蛮有趣的，让他试试”、“ 做得还不错，好吧，就把工作交给他吧”这样的认同，就得在实际承接的工作中展现成果。至于接到的是否是好工作，有资格下结论的绝对不是你自己，而是发案的客户，或视社会的需求而定。创作的目的并不是要触动多少人的情绪，但仍必须不断意识到这点。创作者经常摆荡在创造性及需求的夹缝中，苦心思索自己能创造出怎样具有创意的作品。

第3节：创作者的态度(2)

无论是哪一个方向，创作者期望创作好作品的心情并没有不同。差别在于每个人在生命中对于有价值、有意义的东西的认知不同。

年轻时，我曾有一段时间只从艺术的角度创作音乐。

从大学时期至30 岁左右的年纪，我一头栽进现代音乐，大步朝着这条很难得到一般大众理解的路线迈进。

现代音乐的领域里，前卫艺术是我最想走的方向。例如约翰?凯奇（ John Cage ）① 的作品《4 分33 秒》，演奏者上台后，坐在键盘前面什么都没弹就下台走人；或者是“ 偶然操作”（ chance operation ）在舞台上演奏格洛波卡（Vinko Globokar ）②的乐曲时，同时也摔椅子。创作家在此领域追求着音乐的可能性，因此进行许多实验性质的尝试。

我当时创作的音乐属于“极简音乐”（minimal music ），这类音乐将简短的乐句或节奏稍作变化，接着不断地重复。极简音乐有着古典音乐所丧失的节奏，也具备充满迷人调性的和声。第一次听到时，身体受到的冲击犹如电流通过，我立刻为之着迷。

但在离开音乐大学后，经过持续10 年左右的创作过程后，我似乎走进一个死胡同，让我重新思考从事音乐创作的意义。若要将自己在音乐上所做的实验合理化为前卫艺术，平日就得要思考如何在音乐世界中以理论证明，或如何以语言推翻别人的逻辑；对我而言，这已经无法被称为音乐了。

我本来就不是样样精通、能够同时兼顾许多事的人。如同钟摆在大幅度地摆动时，不是向左就是向右。当时的我亦是如此。我舍弃将音乐视为艺术创作的这条道路，决心成为一名

“街头音乐家”，尽可能创作出接受度高、可以拥有许多听众的音乐。与现在相比，我年轻时更加死心眼，所以也就没想过街头音乐家与极简音乐创作可以并行。就这样，接下来的项目我都不打算放过，抱着这种态度从事作曲工作时，我接到电影《风之谷》（ 宫崎骏导演，1984 ）的作曲委托工作。

原本是想成为一名追求极简音乐的艺术家，虽然在这条道路上暂时迷失方向，但在电影配乐的领域里，我却能以不同的形态，活用自己对极简音乐的敏锐度。如果当初拘泥于艺术的角度，应该发展不出今日的

风格吧。

① 约翰?凯奇：美国前卫作曲家，生于1912 年，卒于1992 年。

② 格洛波卡：南斯拉夫前卫作曲家，生于1934 年。

第4节：所谓的创作工作

所谓的创作工作

如果有人问我："作曲家摆在第一位的是什么事情？" 我一定会毫不犹豫地回答："总之， 就是不断地创作。"

现在，我所从事的音乐创作属于娱乐范畴。就音乐类型而言，归类于流行音乐中。这么说来，我创作的目的是为了赚钱，或写出畅销的曲子吗？我无法完全否认，但如果只是用是否畅销来衡量创作的价值，这样的志向就显得有点可悲。

我打从心底想要创作出完成度更高的" 好音乐"。完成的作品若能令人感受到喜悦，对我来说再高兴不过了。

如果我的目标只是想专心创作自己想要的东西，我应该就不会视作曲为职业，而是到学校当个音乐老师，花个一两年写出一首交响曲吧。如果只是想要创作自己想要的东西，最好不要将创作当成职业。

要将创作当成一份工作，不能只是做出一两个好作品。如果一辈子只有一个作品，任何人都可以谱出好的曲子、写出好的小说，或拍出好的电影。只要学会最基本的技巧，接着全身心投入创作，任何人都可以创作出优秀作品。但是，工作是一条连贯的" 线"，并非只是单独的" 点"。集中精神思考、创作作品的这份工作，是否能够接连不断、持之以恒地去完成？如果办得到的话，就能自称为作曲家、小说家或电影导演，并且以此为生。

所谓出色的专业人士， 指的就是能持续不断地表现自己专业能力的人。

进一步而言，身为一名专业人士，决定一流或二流的差别，也与能否持续这股力量有关。例如，假设有个公认二流的交响乐团，找来一位非常有才能的指挥，他凝聚全体成员的情绪，带领大家不断拼命练习，打败了第一流的交响乐团。只要整体团结一致，将力量集中于一点，就能发挥超乎预期的巨大力量，完成一场大获好评的绝佳演奏。尽管如此，并不表示这个交响乐团从此脱离二流的行列，成为一流乐团。问题在于是否能随时发挥出这样的能力。

如果换了指挥就无法发挥实力，或无法持续保持相同的水平，这个乐团仍旧只是二流水平而已。

无论是餐厅、寿司店还是拉面店，能够随时提供质量稳定的美味，才算得上是一流的店。如果一家店的餐点时而可口、时而走味，过不了多久就会关门大吉。

所谓的一流， 即拥有每一次都能够发挥高水平的能力。

第5节：不受情绪起伏的影响

不受情绪起伏的影响

作曲家的基本课题就是“写出好的乐曲”。如果要持续创作许多超水平的曲子，我认为不能依赖个人随时变化的情绪。

只要是人，都会有情绪起伏。健康情况、心情和周遭环境等也成为影响当下外在状态的可能因素。如果让自己完全随着当下的状态起舞，一遇到好事，心情愉快，就觉得似乎可以写出好作品；相反，若心情不佳，创作也就因此停滞。

对于需要长期创作的人而言，如果完全借助情绪作为创作的依托，那是相当危险的事。

以爵士乐手为例，其每天的工作是现场即兴演奏，而即兴演出的优劣与否，往往容易受到情绪高低起伏的影响。如果某天观众席上坐了一位非常漂亮的女性听众，乐手的情绪一来，就能呈现出一场绝佳的演奏。但是，隔天是否还能有相同的表现呢？完全依赖情绪的话，无法让演奏者每次都维持着表演所需的适度张力。

而且，一年要演出100 首、200 首，甚至是更多首的现场演奏，若经年累月过着这种生活，将逐渐无法感受演奏本身的刺激，此时乐手会想借助外在的力量刺激自己的情绪。最快速的方法就是借助毒品。因此，曾经有不少爵士乐手不自觉地沾染上毒品。

当然，并非所有爵士乐手都是如此，这只是极端的例子。不过，若在音乐上的创作标准过度依赖情绪，就得冒这样的风险。

情绪并非感性的主轴，这点千万不能搞错。

我深切地了解，若要确实且持续不断地创作大量的曲子，就不能任由自己受情绪影响。

第6节：心灵的基本建设始于规律的生活

心灵的基本建设始于规律的生活

若想要具备创意，又要持续完成许多工作， 打造一个不受情绪影响的工作环境也很重要。以我个人而言，开始作曲工作时，我会留意让生活维持固定的步调，尽可能过着规律、平顺的日子。

制作电影配乐时，每部电影需要创作出20 至30 首左右的曲子，而工作时间是一个月左右。因此，必须事先分配好每天的进度，不能以悠闲的借口放纵自己，比如今天没有心情，所以写不出来之类的理由。即使没有心情、身体状况不好，如果不按照进度进行，就无法准时完成。因此，就算身体有些不舒服、心情欠佳，也要设法不打乱自己的步调。

创作电影《哈尔的移动城堡》（宫崎骏导演，2004）的配乐时，为了专注于作曲，我一直待在小渊泽的录音室。具体而言，我每天的时间大致分配如下：

早上9 点45 分，在手机闹铃声中醒来。

喝杯咖啡，10 点到附近山上散步1 小时左右。

11 点半左右，享用早午餐。

冲个澡后，12 点多进录音室。

专心作曲到晚上6 点。

6 点用餐。无论肚子饿不饿，强迫自己一定要吃晚餐。

7 点半再回到录音室内作曲，直至凌晨12 点或1 点左右。

接着，喝酒缓和紧绷的神经，做做伸展运动放松身体。

躺在床上看书，准备就寝。大约凌晨3点半至4点左右入睡。

若再认真一点，也可以不吃晚餐一直做下去，或彻夜赶工。但是，这么做的后果将导致负荷过重，隔天的效率一定会降低。作曲家如同马拉松选手一样，若要跑完长距离的赛程，就不能乱了步调。

借助固定的步调，制造出容易保持专注的工作环境，并且调整好自己的状态。如此一来，就几乎不全受到情绪起伏等因素的影响了。

10天内写出11首三管编制的交响乐团版配乐，这个不可能的任务就是如此实现的。

《哈尔的移动城堡》的电影配乐创作有如神助，是理想中的工作情况。然而，并非每次都能如此顺利。

第7节：作曲并非为了讨人欢心

作曲并非为了讨人欢心

虽然我希望创作出能让人感到喜悦、以人为本的音乐，但我在作曲时，从不曾在意别人的评价。这点是比较难以解释清楚的地方。

常常有人向我表示“ 听到那么优美的旋律而落泪”、“音乐太让人感动了”，我会因此感到非常光荣，但那只不过是我创作音乐所附带的结果罢了。在我作曲时， 从未想过做出来的音乐要触动人心， 或要写出一首令人为之落泪的优美旋律等等。听众想如何诠释应该是他们的自由。

创作电影配乐时，我也从未想过要迎合导演。我只从整部作品的角度思考这个画面或这部电影需要什么样的音乐。我想导演大概也完全没想过某段音乐是否符合自己喜好的问题，而是以是否合乎这部电影的内容作为考虑吧。

创作电影配乐的重点在于要确实提供这份工作、这部电影真正需要的作品，因此首要课题在于我是否能够达到这个目标。导演站在一位电影创作者的立场，如果他欣赏我的作品，就会告诉我：“嗯，很不错。”当作品呈现在世人面前，如果观众喜欢，听到的评价就是：“ 这首曲子真的很棒！”这就是所谓的附加价值。因此，我在创作音乐时，就不曾想过要迎合导演或观众的口味。
即使是上班族，如果有人工作时只想着如何讨好上司，又会让人作何感想？我想对这些人说，别把工作的意义浪费在这种地方。

创作好的作品以及完成作品后的评价，看起来虽然是一体两面，但是基本意义上却有所不同。我认为创作不能完全与大众的需求脱离关系， 但也不能因此而迎合大众的需求。

“ 久石老师真是位中规中矩的人啊”

从事创作或艺术表现的人，其特立独行之处会被视为有个性， 即使与一般人的感觉稍有出入，还是能够被接受。

“看吧，那个人是位艺术家，所以……”

身为社会的一分子，即使某些部分稍微脱离常规，冲着这句话，大家还是可以认同。

有次我在录某个广播节目时，邀请到养老孟司教授上节目。在该节目中，我也负责主持的工作。那天我与养老教授聊到一个非常耐人寻味的话题：“ 许多画家的个性都很古怪，但这是有原因的”。

根据养老教授所说，在任何时空坐标轴中所创造的作品，全都具备着逻辑性的构造。这是什么意思呢？举例来说，语言如果只有“A”一个字母，根本没有任何意义。如果把字母连接起来，比如“ABCDE”或“APPLE”，才会产生意义。书的内容也是按照文字、词语、句段、章节，以及文章脉络等要素连贯而成。

音乐也是如此。如果只有“Do ”一个单音，并不具备任何意义。如果不是像“Do Mi So ”这样将单音连贯一在起，就无法构成音乐。

电影也是靠着一幕幕连贯的影像画面而产生意义。

换句话说，无论是音乐、文学还是电影等，只要是在时间流逝下产生的作品，就都具备逻辑性的结构。

相较之下，绘画作品呈现出的内容，在看到的那一刹那就能理解。绘画具备瞬间表现世界的力量。由于不需通过时间流逝来呈现内容，所以在理解时所直接诉诸的“ 点”就是感觉，而非逻辑性的结构。因此，画家无论是思考或行动，往往注重感性的部分。

经过养老教授这么一提，好像真是如此。即使脱离常规，也要生活得无拘无束、离经叛道，这种人多半从事美术等相关工作，例如把自己耳朵割掉的梵高等人。话虽如此，在音乐家之中，也曾听说瓦格纳曾罹患过神经性梅毒，这则传闻是否属实就不得而知了。

养老教授对我表示：“所以大部分音乐家的思考都有着逻辑性，而久石老师也真的是位中规中矩的人啊！”养老教授说这句话时，是因为看到我当主持人时，能够确实遵守时间进行节目的缘故吗？这点我并不清楚。不过，由话中的前后关系判断，我认为当时养老教授的这句话是对我的一种赞美。
不过， 对于从事创作的人而言，“ 中规中矩” 这个词有时也会变成一把恐怖的利刃。

假设委托作曲的电影导演，要听我作好的曲子时，我对他说：“这次作品的主题就用这首曲子，您觉得如何？”导演如果对我说：“很中规中矩！”我会不由自主感到惶恐。这句话的意思就是：“没有爆点，缺乏创意啊！”

中规中矩其实是一体的两面。

第8节：感性的含义(1)

感性的含义

“关于创作这件事，重点在于感性。”然而，所谓的感性究竟是什么呢？

日本人单纯凭着模糊不清的印象，似乎将“ 感性”一词想得过于重要。即使不清楚这个词的内涵是什么，也认为无论如何就是要重视，并将其摆在崇高的位置上加以膜拜。结果反而让人误以为日本人从一开始都不懂这个词的实际内涵。

冷静地分析、整理“ 感性”一词涵盖的内容，得出的结果当然也包含个人所具备的感觉。不过可以想见，更重要的是感觉所依据的基础，其实是每个人自身过去所累积的点点滴滴。

身为一名创作者，抱持的态度是能不断提出新构想，并且靠自己进行创作。但是，我在创作乐曲时，事实上是靠着我过去的经验、知识，迄今为止听过、接触过的音乐，以及身为一名作曲家，在这一路走来所学到的方法和思考过的事情，创作出的乐曲就是源于这些过去的累积。自己体内有着这些不同类型、一路培养出来的基础，因此我才能从事创作活动。

如果我过去不曾学过古典音乐，或没有受到极简音乐的影响，创作出来的音乐形式大概会和现在截然不同。

“ 创作是感性的行为， 是创作者的心智活动。” 对于创作者而言，如此大言不惭的主张的确比较体面。可惜光凭个人的感觉， 想从无到有完成所有创作， 根本就是天方夜谭。

所以说，我创作时所依据的并不是那种意义模糊的感性。

作曲需要的是符合逻辑的思考，以及骤然闪现的灵感。

符合逻辑的思考，要依据脑中所累积的知识、经验等等。曾经学过什么、体验过什么，才能逐渐构成创作的血肉，这些都存在于逻辑思考的本质之中。

95%左右的感性不就是这些东西吗？

换句话说，依据这种逻辑去思考，无论何时应该都能创作出具有一定水平的作品。只要踏实地完成工作，就能取得相对的成果，无关乎情绪好坏。

第9节：感性的含义(2)

不过，即便如此，也不见得就能创作、作曲。关键因素在于剩下的5%。这部分指的就是创作者的感觉，即骤然闪现的灵感。这是创作者赋予作品原创性的特有部分，宛如调味料一般。这才是“ 创造力的关键”。

我认为创作的核心还是在于直觉。如果往这个方向发展， 似乎可以作出什么有趣的作品， 这就是直觉引导而出的想法。是否能让作品变得更棒， 或更具创意， 直觉的敏锐与否乃是关键所在。

更进一步分析可以发现，将直觉磨炼得更为敏锐的其实也是过去的经验。所谓的创作，并无法清楚区分哪一部分具有逻辑性、哪一部分是个人的感觉。创作是要结合体内所有的东西，在此混沌状态中去面对的课题。

如果欠缺逻辑或理性，就无法创作出让人容易接受的作品；即使完全经过思考整理过，也无法创作出触动人心的音乐。遇到无法借助理性思考的部分，创作者会感到苦恼、烦闷，然后抱着全力以赴的决心，希望可以创作出一些什么东西。这时候，要摒除在意识中的主观看法，例如，迷信经验、先入为主等想法。若能达到这个境界，我想就能创造出感动人心的音乐。

如前所述，我认为逻辑性与感性的直觉比重分配为95%与5%。不过，随着所处的情况不同，我对于这个比重分配也会产生变化。

如果觉得自己学得不够，就必须要多看、多听、多吸收不同的东西，累积经验知识。深刻感受到这一点时，逻辑性的比重就会增加，我想，“大概99%都会是累积的经验所发挥的效果。”

另一方面，当自己进入作曲模式而感到苦恼时，内心的想法是：“靠着累积的经验来创作，就完全不会感到痛苦。这时候重要的就是直觉啊！”因此，两者的比重分配随时都在产生变化。

如果能够顺利掌握核心，创作出来的作品就会具有说服力。

事实上，这并不是件容易的事。如何才能抓住灵感或直觉启示之类的东西？这问题困扰着每个人。我也可以说是每天都为此而苦恼。

第10节：重要的第一印象

重要的第一印象

接到某部电影或某个广告的配乐工作时，我会事先读脚本。与导演讨论时，我也会询问导演想借助影像呈现的想法是什么。在这个阶段，我非常重视自己感受到的第一印象。

虽然只是最初的印象，但有时候脑中会突然浮现音乐旋律，有时候则只是抓到一点儿感觉而已。

广告配乐工作得到的第一印象大多与音乐没有直接关系，有时候是浮现在眼前的一幅清晰的图像，例如，“ 这则广告犹如锐角一样，带有尖锐的感觉”、“ 有种融顺柔和的印象，以色彩来比喻，就像是粉彩淡色系般的感觉”。

这种最初的印象不能任其流逝，因此我会在数据的背面作笔记。在阅读脚本的过程中，如果脑中浮现出旋律，我就会赶紧在脚本背面画五线谱记录下来。

然而，就算是想到了旋律，也不能原封不动地拿来套用。从这段旋律得出某个概念，再进一步思考必须做出何种作品，采用什么样的节奏进行，或应该使用哪一种乐器。实际在作曲时，最初浮现的印象往往出乎意料地有用。

花费时间进行摸索的过程中，有时会越来越清楚应该要做出什么样的作品，有时则是渐渐觉得自己像是走入了迷宫。若迷失了方向，我会重新回想刚开始的印象。有时也会发现自己原先钻牛角尖而没有看到的东西。这部作品要求的是什么？对这部作品最初的印象为何？重新回想这些是最好的方法。

好玩的是，最早想到的旋律早就忘得一干二净，但就在寻寻觅觅的过程中，往往又重新拾回最初的印象。令人意外地，这样的情况并不少见。站在创作者的立场而言， 所谓的第一印象，就是由“想做出好作品”的想法而衍生出的多余观念还未影响创作者， 因此创作者能用最直接的方式， 原封不动地呈现自己的感受。我认为这是好的呈现方式。

歌德也曾说过：“ 感觉不会骗人，骗人的乃是判断。”

好的想法会在无意识中闪现？

根据我过去的经验，稍纵即逝的灵感似乎大多出现在无意识的时候。

虽然说是无意识的时候，但并非完全没有在思考，而是苦思要做出怎样的作品而将身心完全投入其中，不断将自己逼到极限的过程。即在潜意识中随时都在思考创作的状况下，好的想法突然间就浮现出来。这个过程并没有固定的公式可循。何时出现、如何出现、浮现的又是何种灵感，均随着不同的情况而改变。

举例来说，创作电影《龙猫》（ 宫崎骏导演，1988 ）的配乐《散步》这首曲子时，副歌的旋律就是我在浴室泡澡时想到的。

灵感有时在冲澡时突然浮现，有时则在吃饭、钻进被窝打算要睡觉、上厕所、在健身房游泳、和朋友喝酒，或坐在回家路上的出租车时浮现。

换句话说， 相对于全身心思考某件事情， 无意识做着日常生活中的某件事时， 好的想法反而更容易突然涌现。比起一直执著地胡乱探索，无意识出现的灵感反而更加理想。

脑中设想要写出某种类型的乐曲时，这个阶段才刚开始而已。作曲的本质是要更加深入无意识的世界，在一片混沌中探寻自己也未曾想过的自我。如果一心想创作的念头很强烈，我想这还只是停留在用头脑构思的阶段。

我记下每次浮现的灵感，接着带到录音室谱成具体的乐曲。有时已经写到一半才会发现：“咦！这个想法似乎不是我所要的。”

谱写乐曲的过程中，似乎越来越肯定涌现的灵感应该可行， 由此感到非常高兴和兴奋， 这才是好现象。

第11节：超越人脑思考出的“ 好”

超越人脑思考出的“ 好”

这是在为北野武导演的电影《四海兄弟》（2001）制作配乐时的事。

为了充分感受这部电影所要呈现的世界观，我前往洛杉矶的拍片现场，从旁观看摄影过程，同时不断思考要做出何种音乐。开始作曲前，原本的想法是以电吉他配合交响乐来编曲。事实上我也找了一位知名的吉他手，请他腾出时间帮忙录音。

然而，开始作曲后的第二天，我突然觉得：“ 这不是我想要的……不是吉他才对。”有趣的是，从这个感觉中又涌现了新灵感。

最后完成的曲子是在爵士风格中加入充满律动感的民族音乐旋律，乐器使用音色比小喇叭柔和的错管短号（Flugelhorn ），同时搭配上交响乐。

事后回想，在描绘整体印象的阶段，脑中想的是：“ 如果朝这个方向进行，一定可以创作出有趣的作品。”这时候想到的“好”，仍只是局限在用脑思考的框架之中。在此想法中，或许还掺杂了商业上的考虑，觉得如果请来这么有名的吉他手，就能制造充分的话题。

但是，脑中思考出来的“ 好”和我实际想创作的成品根本就是天壤之别，就像是在三岔路口，要选择往哪儿走一样。

然而，在我的心中，并不是180 度地突然转变成为另外一个想法。我的目的只有一个，就是为这部电影制作出好的配乐。朝着这个目标，不断将自己逼至极限时，就会看到另一番风景。对于自己想要创作的东西，无法在一开始就看清全貌，经常不断地在调整方向。这种时候，只能说是自己的直觉一直在对我喊着：“往这个方向进行才对！”
诞生出来的作品要胜过人脑思考出的“好” ， 就是这么一回事。如果顺利掌握住那道闪现的灵感， 作出来的曲子必定会成功。

创作虽然是个性的表现，其中却包含着各式各样的要素。有感觉，也有理论；有庸俗，也有高雅；有自己相当喜欢的部分，也有非常讨厌的部分；有充满自信坚持个人风格的部分，也有想要努力克服的弱点。所谓的创作，就是要让拥有如此多样面相的自己完全动起来， 同时又要剥除自己所意识到的东西；如此一来，自然就会享受个中乐趣，不是

吗？

因此，在创作过程中，必须随时将自己推往极限为止。极限的前方，会有某些充满魅力的崭新事物正等着自己，这就是我的想法。如果只是借助自己在脑中思考而得的东西来一决胜负，最终也不过是庸俗普通的作品吧。

第12节：产生绝对信心的瞬间

产生绝对信心的瞬间

在迷惘中创作出音乐，可以说是让音乐人最感到喜悦的时刻。

创作音乐的过程中，有着“ 产生绝对信心的瞬间”。突然想到将吉他改成粗管短号就是其中的一个例子。完成乐曲的过程里，自己会逐渐感到视野好像开阔了。即使连创作者本身也无法得知这一刻何时到来，但是在自己觉得没有问题的瞬间，也可以说是“ 超越极限”的瞬间就这样突然来临了。这一刻可称为“ 完全认同的瞬间”。

从开始作曲到产生绝对信心的瞬间，这段过程最为痛苦，创作者不断重复地自问自答。

“这样做可以吗？”

“可以吧！应该没有什么奇怪的地方啊！”

“但是，没有任何感觉……”

“就理论的部分来说，没有任何错误，而且旋律也不差，对吧……”

身处在此阶段，说明连自己都还无法认同自己的作品。尽管想要以道理说服自己也是无济于事。即使将电影需要的二十几首配乐全数完成，也无法认定这些作品绝对可行。

遇到这种困境，我会尝试各式各样的解决方法，比如重听过去自己在意的音乐，或喝一杯放松一下心情。但是到目前为止，我还没有发现解决这种困境最关键有效的方法。

最近，我对创作的心态有所改变，觉得到头来还是只能靠着自己埋头拼命思考。只能不断地思考，渐渐将自己推到极限，感觉唯有这条路可行。投入时间与精力，让自己更容易感受灵感降临的瞬间。换句话说， 我认为唯一解决创作困境的方法， 就是制造一个创作的环境，让自己作好准备，更容易感受到灵感。

在作好准备之前，每次都得持续一段非常难熬的状态。创作的大门若砰的一声打开了，后续的过程就很顺利。尽管要创作的曲目再多、时间再急迫，也能够完全集中心力向前迈进，感觉能够一口气完成所有的

工作。

在此过程中，有时作品会因此焕然一新。或许只是作了一点改动，比如将添加过多的音符拿掉，让整首曲子简洁利落，甚至只是更改一个音符，整首曲子就会变得完全不同，也总算是创作出属于自己的作品。

自己创作出来的乐曲， 第一位听众就是自己。因此， 如果连自己都无法感到兴奋， 这样的作品还是不行。如果完成的作品不能让自己觉得好、感到高兴， 也就根本无法打动听众的心。作品刚完成时，最佳听众就是创作者本人。

若完成一首从心底满意的乐曲，就会感到开心兴奋，接着会传达给身边的人：“嘿，听听看！听听看！”若不想让别人听，就是无法由衷对自己的创作感到高兴，自然无法让自己打从心底认同。这两种情况非常容易理解。若是对自己的创作感到开心，还是希望能够让所有人都听见。

第13节：掌握气氛的瞬间

掌握气氛的瞬间

瞬间由直觉闪现的灵感引领自己前进的情况也会出现在演奏会上。

这一阵子，我常有担任交响乐团指挥的机会。过去我总认为，要完成一场好的演奏会，指挥者只需要练习。

以演奏肖斯塔科维奇（ Shostakovich ）③的曲子为例，如何呈现他的乐曲，诠释的方法会因人而异。如果要完整告诉全乐团我是如何诠释、我想要怎样的演奏方式，唯有通过练习才能实现。因此，过去的我始终认为，只要认真地练习，就会获得完美的结果。

练习得够扎实就会有好的演出，就某方面而言，的确是毋庸置疑。不过，光是如此并不足以完成一场最佳的表演。通常我与交响乐团的练习时间短得令人难以置信。

正式演出时，有着那个时刻、那个场所才会产生的独特气氛，如在我步出舞台的瞬间，观众以及乐团的反应。乍看之下，这些不过是非常琐碎的事情。例如，乐团成员因为不停熬夜而精神不济；因为下雨的缘故，观众显得有些心浮气躁；或台下大部分都是上了年纪的观众。在演出场所的人们所呈现的状态会酝酿出这样一种气氛。

如果能够察觉、掌握住这种气氛，脑中自然会明确演奏的方向，知道“ 今天应该要如何进行”。站上指挥台的那一刻，或忽然挥手的瞬间，如果能捕捉这种气氛中传来的“ 声音”，那场演奏会毫无疑问已经成功。一站上舞台，演奏的拍子无论是比练习快还是慢，自由地加以变化都无所谓。或许有人会觉得：“咦！演奏速度怎么这么快？”即使出现这种声音也没关系，最好在演奏时完全不知道发生何种情况。
演奏时再度呈现与练习完全一致的状态，这是充满理性的表现方式。但这只是进行事前安排的步骤而已。这种演奏方式或许能得到某种程度的满足，而这也只是为了不辜负众人的期望，观众只能得到70~80分的满足感罢了。

然而， 演奏时如果能够掌握现场的气氛， 无论是观众或乐团都能融为一体， 完成一场动人的音乐会。观众能因此从中感受到乐曲深层的部分，如此更胜过正确的演奏。这就是在现场演出中最美妙的地方。

像这类产生绝对信心、全心认同以及掌握气氛的瞬间，只能凭感觉得知。即使再怎么努力，也无法凭借努力而获得。

最后要谈谈直觉。如果有一个简单易懂的方法论，告诉我们往哪个方向前进能顺利到达目标，那么所有人都会照做。就是因为没有这种方法论，所有人都得反复不断地奋斗。所谓的磨炼感性，就是要培养出这种直觉。

③ 肖斯塔科维奇：俄国钢琴家及作曲家，生于1906 年，卒于1975 年。

第14节：作决定的关键

作决定的关键

决定某件事情时， 我的判断标准大部分都是取决于自己能否完全地说服自己。

前一阵子，我替一部中国电影制作配乐时，为了选择在日本还是在中国录音的问题而感到非常困惑。中国也有设备极好的录音室，工作人员也很热情，又有干劲。但是，就技术层面而言，日本仍是远远优于中国。

而且，如果要在北京录制，还有个重大的问题得解决。目前录制电影配乐的主流是以5?1 声道技术混音为主（ 吉卜力［Ghibli ］工作室的作品则是采用6?1 声道）。这种录音手法使用左前方、右前方及中央3台扬声器，还有后方的左侧环绕与右侧环绕，再加上一台被称为是“ 低音炮”（Subwoofer ）的低音扬声器。然而，中国当地仍未使用过5?1 声道的录制技术。

撇开这个问题不谈，身在中国根本无法预测会发生什么事。在日本录制显然会比较顺利。既然不是时间多得无处花，音乐的构成也不是非得要由中国交响乐团演奏不可，因此我倾向于在日本录制。

但是，我怎样都觉得不对劲儿。我想，环境中的事物会反映时代的潮流。

于是，我选择到北京录制。大体而言， 人们都很喜欢尝试尚未做过的事， 也不知道是不是天性固执的关系， 如果有两条路让我选，我往往倾向选择困难的那一条。

难得接到中国电影的配乐工作，又有机会与当地人共同进行在中国首度尝试使用的5?1 声道。心中某个有别于理性的角落告诉我：“ 如此一来，就只能放手一搏了！”借着这次的机会，如果可以让5?1 声道的录制技术在中国落地生根，会是件多棒的事啊！这份工作不仅仅是制作一部电影的配乐，同时也具有文化交流的意义。
让我感到全心认同的决定，就是选择“ 在北京录制”的这一条路。

凡事皆如此。如果以犹豫不决的心态作选择，一旦遇到严苛考验时，就容易令人感到挫败， 后悔当初不该选择这条道路。不是走在一条由衷认同的道路上， 也就无法对自己所要背负的辛苦或失败有所觉悟。

第15节：扩展自我的关键：量胜于质

第二章 训练直觉能力

扩展自我的关键：量胜于质

最近与许多人交谈后，我的心得是：多看、多听、多读是件很重要的事。

创造力源自于感性， 而构成感性的基础则是脑中的知识与经验的积累。不断增加脑中的知识与经验，有助于扩展个人的包容力。

举例来说，若有人问道：“ 看过某部电影了吗”，你却只能回答“ 还没看过”，这段谈话就无法继续。如果只是一般的闲聊就算了，但是若对方也许是想借着这部电影，谈谈与创意相关的话题，此时若搭不上话，岂不是可惜。

有些书籍是必读书。回顾过往，每年都会有几本被定位为剖析时代面相的书，就如同当年的标志一般。即使每年只读两三本，如果能够毫无偏差地抓住书中重点，也是很了不起的。这可是需要相当的能力，能够自行筛选事物。

一般而言，我们并不清楚哪本书中具有上述的价值。对于不知道该如何筛选的人而言，所能做的就是大量阅读。

量胜于质， 即指吸收大量知识进入脑中。虽然有时会感觉所读的书很乏味、一点也不有趣， 不过这也是种累积。吸收各式各样的知识，再通过自己不断过滤， 我认为在此过程中就能逐渐培养出筛选的能力。

将触角伸展至各种领域，让自己多看、多听、多读，走走、尝试、感觉，尽量不断增加自身累积的知识或经验。以我个人来说，当我全身心投入作曲时，会与周遭信息完全隔离，因此能够吸收的时间有限，但我还是会尽量累积。

除此之外，我不太喜欢旅行。不过，我仍想尽量到各地亲眼瞧瞧。例如在为一部以北京为背景的电影配乐时，我对于北京仅有的印象都源自脑中的知识，这与亲身体验截然不同。实际走上一回，才知道北京大得离谱，走到脚都发软了，让人不自觉想嘟囔个几句：“ 紫禁城干吗大成这样啊！而且，北京春天刮的黄沙真是够戗……”有了这种亲身经历，

自然会增加印象的深度。

尽量多接触一些事物，扩展自己的包容力，乃是磨炼感性的最高真理。

第16节：意外的启示

意外的启示

我去听某位英国男歌唱家的公演。对我来说，这真是一场再无聊不过的音乐会。歌声虽然很好，但是曲目的编排很差，因此不管唱到哪首，听起来完全一样，在这方面一点都不用心。音乐会结束后，我甚至想对邀请我的人抱怨几句。

然而，即使是像这样的音乐会，仍有其可取之处。担任伴奏的日本交响乐团虽然没有特别值得一提的地方，但到了某一首曲子时，外籍指挥突然坐到钢琴前弹奏，带着一股令人无法忽略他存在的气势，演奏出一首足以与歌声相抗衡的乐曲。这让我感到：“ 唉！这样的演奏才称得上是音乐啊！”

另一个收获是在音乐会进行到舒伯特的《圣母颂》（ AveMaria ）时，我听着听着，突然脑中浮现出某个想法。我决定在一场只有在夏季某天晚上举行的音乐会上，以这首《圣母颂》作为闭幕曲。这首曲子做结尾最适合那场音乐会。我因此而感到雀跃不已，甚至觉得光是获得这份灵感，也就不枉来这场音乐会了。

即使不是自己主动想去的音乐会，也能从中得到令人振奋

的启示。多看、多听真的一点儿也没错。

锻炼感受能力

感性的关键在于直觉能力。即使由经验所得的知识再怎么丰富，如果不能活用于创作上，就毫无意义可言。活用时所不可或缺的要素是什么？发挥出怎样的精髓才能产生有趣的作

品？若要借助脑中闪现的一丝想法串联起上述各点，全都得依靠个人的直觉。

如何才能培养直觉？ 除了扩展包容力的首要真理外， 第二条重要的真理就是要锻炼自己的敏感度， 让脑中感受直觉的侦测器能够敏锐地运作， 即提升自我的感受能力。

针对第二条真理，我想在本章之中，稍微叙述一些自己从过去的经验中所得到的发现和判断。 过去人们是从经验之中学得生活的智慧。举

例来说，就算没有天气预报，渔夫仍可以事先察觉“ 台风要来了”。换句话说，人借助经验衍生出的独特第六感，就能够找出自己所需的智慧。

从一般人没有看见或听见的事物之中，感受能够撩动心弦的事物。这种犹如沙中淘金的感觉，对于创作相当重要。因此，要培养出这种感受能力。

宫崎骏导演虽然表示自己很少看流行电影，但据说他只要看5 分钟，大概就能掌握整部电影的内容。从这一点就能得知他的才能。

在我自己的专业领域——音乐中，我也能凭直觉对一些事情作出判断。

其中，特别有趣的一项是乐谱。

第17节：完美的乐谱呈现出动听的音乐

完美的乐谱呈现出动听的音乐

如果是交响乐曲的总谱，由上而下的排列顺序分别是木管乐器、铜管乐器、打击乐器以及弦乐器。只要一看到乐谱，脑中自然就响起乐谱上的音乐。

先是木管乐器独奏，接着加入弦乐器，过了一会儿猛然吹奏起铜管乐器，最后出场的是打击乐器。各种乐器按照乐谱的配置，依次出现。随着乐曲逐渐进入高潮，音色越来越厚实，所有乐器同时演奏。

一首好的音乐， 音符在乐谱上的配置犹如图画一般美丽。

因此，只要看过一两页乐谱，就能得知整首乐曲的搭配是否均匀，也能了解作曲者的才能如何，有时甚至还能从中看出作曲者的性格。

我自己在作曲时，会通篇看过写好的乐谱。如果无法感觉这份乐谱很美，就一定是有音符出了差错。只要看过乐谱，就能够锁定目标，大概知道哪一个部分有问题，从而造成乐曲的不协调。

交响乐的音色相当重要，必须在各种乐器的音色间取得平衡。如果将主旋律全都放在第一小提琴上，整首曲子给人的印象便会显得平板单调。因此，如果觉得旋律都集中在弦乐器时，得花点工夫把某个段落换成木管乐器，让全体成员都能确实地处在演奏的状态下。如果成员有100 个人，最好让这100 名成员明确知道各自要负责的部分是伴奏还是旋律，接下来的工作又是什么。

最棒的乐谱是上头没有任何多余的音符， 所有的音符都必须存在。在演奏过程中，只要有一名成员突然想打喷嚏而暂停演奏，就会让整体演奏不再协调。严密的乐谱呈现出的音乐才是最理想的。

如果只是一味堆砌音符，看起来就像是穿着很臃肿的中年男子，让人感觉：“这种乐谱的累赘太多了！”

今年夏天预定举办的演奏会上，我要指挥卡尔?奥尔夫（Carl Or?）①的作品《布兰诗歌》（Carmina Burana ），因此这段时间经常在看乐谱，而奥尔夫写的谱蛮奇特的。他将精力倾注于音乐教育，因此写的乐谱有许多重复的节奏及旋律，而且大量使用特殊拍子；这表现出其

音乐的与众不同，听到的节奏与实际乐谱上的标记完全不同。这种特殊拍子让人产生莫名的紧张感，并赋予乐曲一种表情。然而，由于太过另类，别人很难背下他所写的乐谱。

虽然如此，我并不讨厌这种写谱的方式。我自己也会做出同样的事，因此经常觉得，明明是自己写的曲子，却很难把谱背起来。

巴托克（Béla Bartók ）②所写的乐谱架构非常具有逻辑性，但也因此少了情感诠释的空间。我想如果他生活在现代，应该不太会创作电影配乐。在呈现电影出场人物的感觉、情绪上，他的音乐过于严肃（ 虽然我非常喜欢巴尔克的这种风格）。相反，若是肖邦或拉赫曼尼诺夫等人，一般认为他们一定会对电影配乐产生兴趣，因为他们比较重视的是音乐的情绪性部分，而非整体结构的严谨性。

阅读不同作曲家的乐谱是很好的学习，也能从中获得相当的启发；而这也是古典音乐的优点之一。

① 卡尔?奥尔夫：德国鬼才作曲家及音乐教育家。生于1895 年，卒于1982 年。

② 贝拉?巴托克：匈牙利人，20 世纪知名钢琴家及作曲家。生于1881 年，卒于1945 年。

第18节：束缚住自我的“ 羞耻感”

束缚住自我的“ 羞耻感”

我很喜欢写实的电视影集等节目，也经常利用DVD看电视剧。这一阵子，我都沉迷于影集《反恐24 小时》（ 24Hours ）。

我到中国时，发现在日本还未上演的新一季影集，已经有盗版DVD在销售了，我迫不及待想立刻买回来看，但一想到自己身为一名创作者，怎么能够容许盗版，不得已只好放弃。

韩剧《冬季恋歌》风靡日本大街小巷时，我正好在忙，没能够收看，因此买了DVD回来全数看完。就某种意义而言，这部电视剧震撼了我。

无论是剧情的开展，还是配乐的方式，都是非常洒狗血的通俗剧手法，因此在看着、听着的同时，会让我觉得：“ 哇！这么丢脸的事情还真敢做啊！”但是，再仔细思考之后，当自己认为“这种庸俗可耻的事我做不来”，这种想法本身不就是自以为高高在上，用一种轻视的目光鄙视他人吗？“这种事情我做不来”，正是这种想法对自己造成无谓的束缚。

无论是电视剧的情节，还是音乐的旋律，越是通俗，越具有震撼力。创作者过于自命清高，创作的作品缺乏人性，很容易变得乏味。即使再怎么肤浅庸俗，如果世人要的是这类的作品，最好是不惧一切地做到完成为止。这部韩剧让我思考这些事情，成为我反省的题材之一。

宴会上的助兴节目也一样，如果感到害羞、不好意思而扭扭捏捏，放不开来表演，看的人也会感到扫兴、无趣。如果豁出去彻底装疯卖傻，反而不会不好意思。

所谓的羞耻感， 就是想要好好展现自我的反向想法， 也是恐惧毫无保留呈现自己的心理。脑中如果存在着这种意识， 大概就无法做出真正能够令人感到喜悦的作品吧。

第19节：第一印象绝对正确—我的“ 三明治理论”

第一印象绝对正确—我的“ 三明治理论”

第三者的思考能够从非主观的角度冷静判断事物， 也就是将感情之类的因素全数摒除， 并对事物做出观察及判断。第三者的思考如果能发挥作用， 也就不太会误判人、事、物的本质。

我一直认为，凭着第一印象就一定能掌握人的本质。

举个经常遇到的情形为例。

假设遇到一个素未谋面的人，当时对他的第一印象是：“这个人好像很轻浮、爱耍嘴皮子、感觉似乎不能信赖……”但是，认识一段时间后，自己的观感产生改变，于是修正了第一印象，对他重新做出评价：“ 不对，他好像不是那种人。没想到他的想法务实，而且做起事来有板有眼，或许个性也不是那么随便吧！”大部分人以为如此就能看清这个人的真面目。

但是，认识的时间再久一点，只要看看这个人被逼到绝境时的表现，肯定马上会让人再回想起第一印象。大部分情况是，最后往往还是认为：“什么嘛！到了紧要关头，果然还是靠不住。”

我将此论点称为“ 三明治理论”。所谓的三明治，得要将面包和馅料一起吃掉，方能品尝出整体的美味。观察他人的时候，也可以想象是在吃三明治。刚开始只吃面包的部分，觉得不怎么好吃；接着再吃中间的馅料时，即使觉得比较美味，仍未掌握三明治的本质。夹在中间的奶酪、鸡肉、火腿或蔬菜，原本都可以单独食用，但是如果没有两侧的面包夹住，就不能算是三明治。仅由面包或馅料来评断三明治的味道，不能算是概观三明治整体后所得出的见解。

因此，单吃面包，或单吃馅料，即只看到一部分，就主观做出各种判断，根本谈不上是冷静地观察过这个人。

不光是人，套用在事物或现象时，也会出现同样的情况。举例来说，假设有一部电视剧的配乐工作找上门，在大略读过剧本的瞬间，第一印象认为：“完全不懂这个剧本想表达什么，主题太模糊了。”但是，听过导演讲解，回头重新仔细阅读后，觉得内容似乎还蛮严谨。看过了影像，经过数次的讨论，也勉强说服自己全身心地创作配乐。

一开始给人这种印象的电视剧播出后，整体的焦点果然还是模糊不清。最初感受到的印象一点也没有错。

尽管如此，也不能因为第一印象如此，就拒接这份工作。即使刚开始有些别扭，还是得和别人来往，将全副心力放到工作上。重点是要找出这部电视剧的优点。任何东西都有优缺点，人生会有走运的时刻，也有失意的一天。做出决定，让自己不会感到后悔，这才是要紧的事。

第20节：直觉的力量能招来幸运

直觉的力量能招来幸运

英文有个单词“ serendipity ”，意指毫无预期的幸运突然降临。

我非常重视“ 偶然的相遇”，因为我认为没有所谓完全不变的自己。个人的力量并非绝对。在创作过程中受到各种因素影响，个人的力量不过是在创作中稍稍浮现的“ 自我风格”。

如果说直觉的力量是借助一条名为创意的线，串起内在的经验与灵感，那么也是直觉的力量将带来的幸运的东西送到我们面前。让直觉能力更为敏锐， 就更容易接纳、感受存在于周遭的事物。

在日常细微的概念层次中，我很期待这种偶然的相遇，并且经常将这种相遇活用在工作中。

早上要出门时，假设家里的收音机正好播放安东尼?德沃夏克（Antonin Dvorák ）③的《新世界》（From a new world ）交响曲，听到第二乐章开始时的沉重低音，脑中忽然闪过一种想法：“啊！试着用低音看看！”当然不是一听到这首曲子，就想要创作出类似的作品，而是脑中想到：“ 好久没有尝试用铜管乐器吹奏最低音的部分了，试试看吧！”借助这种幸运的相遇，我得到了启示。

我是按照逻辑思考编写音乐主体，但对于细枝末节的部分，我会试着加上自己不同时刻感受到的东西，例如气氛之类。有时也会立刻加到当天录制的作品之中。

韩国电影《欢迎来到东莫村》（ 朴光铉导演，2005 年上映，2006 年秋季于日本公开放映）在韩国吸引了超过800 万人次观赏，是部极为卖座的作品。制作这部电影的配乐时，虽然舞台背景是在韩国，场景又设定在冬天，但我却使用了冲绳音乐。一部分原因是为了表现出不可思议的世界观，所以我想营造出冲突感。但更直接的理由是因为录音的地点就在冲绳。一走到户外，某处就会传来三弦琴的乐音，在这样的环境下作曲、录音，我才选用冲绳音乐，理由相当简单。

有人或许会觉得，什么嘛，太随便了吧！但是，将不同时期偶遇的事物吸收变成自己的内在，是非常重要的事。我生活在充满各种音乐的环境，如果某件事物突然引起我的注意，并让我产生兴趣，代表这件事物触动了我的内心。我认为这种触动就是所谓的直觉。

即使生活相当平凡， 与音乐完全没有交集， 也要重视这种感觉。不经意映入眼帘的东西、传入耳中的声音、飘散过来的香气， 与人交谈时感到讶异的话题等等，最好将这些东西视为直觉反应而生的产物。这种想法往往会成为一种契机，拓展出意料之外的未来。

尽管有重要的事物在正确的时机碰巧送上门来，并且触动自己的心弦，如果不懂得珍惜、活用，这样的人不管遇到什么样的东西，也是随便看过就算了。这就是毫无感受能力的人。

③安东尼?德沃夏克：捷克作曲家，生于1841 年，卒于1904 年。

第21节：写实的拍摄手法

第三章 影响与音乐共存

写实的拍摄手法

北野武导演原本就是一个相当安静、少话的人，起码我是如此认为。

北野导演首次请我制作电影配乐是在拍摄《那年夏天，宁静的海》（ 1991 ）时，在此之前我们从未见过面，我不清楚自己为何能够雀屏中选。与导演初次见面，我对他的在电视上说话像机关枪般的印象完全改观。

拿到剧本后，剧本的页数少得令我惊讶。看完试片后，我仍觉得电影里的对话非常少，也许与这部电影是聋哑人士的故事有关系。整部电影中沉默的空当很多，我原以为是内容的缘故，后来才知道这是北野导演的拍摄风格。

看完试片后，导演对我说的话也让我印象深刻。

“通常不是有些地方一定得配上音乐吗？把这些配乐通通拿掉。”

电影相关从业人员大概都知道哪些地方要配上音乐，北野导演却打算背道而驰。我还是第一次遇到提出这种要求的导演，通常导演都会想借助配乐，让电影情节更戏剧化。

看起来虽然理所当然，但电影除了纪录片之外，其他全都是虚构的作品。而在虚构的世界中， 往往会出现过多的说明。

例如，银幕上出现一对男女，任何人看了都知道他们是情侣关系，但导演还要两人相互凝视，再加上一句“ 我喜欢你”的台词，同时播放着甜美的旋律当做背景音乐。近期的电视剧几乎都是如此拍摄，甚至还嫌这样表现不够，需要在旁白或字幕上补上一句：“ 他们彼此爱着。”烦不烦啊！

即使是在电影之中，也存在着许多过度的说明。

北野导演认为这种拍摄方式有些乏味、令人生厌。对此，我深有同

感。

导演拍电影时，若想要表现处于恋爱关系的两人，只要取两人相互依偎的情景即可。若要呈现寂寞的画面就让主角孤单一人，完全不加任何台词，也不勉强演员表现出不自然的神情。北野导演执导的方针是，若是演员演得做作，不如什么都不做，只是站着，这样才能留给观众想象的空间。

北野导演彻底地贯彻着这种态度，在电影界独树一帜。一直以来，没有人有勇气采取这种拍摄手法，但北野导演办到了，而且影响了全世界。事实上，这些日子与我合作的亚洲电影导演显然就曾受北野导演的影响。这真是一件了不起的事。我认为北野武毫无疑问是日本最能向世界夸耀的电影导演之一。

电影会如实地呈现出导演的性格，而我认为北野导演的性格就是完全不在意沉默。即使是一起待在片厂的时候，他也真的少与人闲聊。

“导演，好久不见。”

“好久不见。”

……

“那一段演得不错吧？”

“嗯，不错。”

……

“就按这种感觉设计配乐好了。”

“是啊。”

……

“那么，要走了吗？”

单单这几句话，大约花了15 分钟。一般在彼此无言的情况下，会让人想开口说些什么，比如“ 今天天气真好啊”、“ 最近过得如何”之类的，用这些无关紧要的话来打破沉默，难道这就是所谓的王者风范吗？

我觉得北野导演的电影呈现出的就是一种不畏惧沉默的坚强。

第22节：虚假之中的真实

虚假之中的真实

影像背后流泄而出的配乐原本就是不自然的东西。

与恋人依依不舍分别时，传来的是平静的音乐；交通工具加速开始疾驶时，响起的是有速度感的音乐；华丽的格斗场面就搭配豪放有力的曲子。这种事情在现实生活中根本不可能发生，类似这种为了带起电影气氛的配乐被称为“ 戏外音乐”（ extradiegetic music ）。

如果希望以合乎现实的形式拍摄，电影里几乎不会在配上音乐，只能听到咖啡店或餐厅背景音乐所播放的古典乐、在商店街店家门口传出来的歌谣以及出场演员自弹或自唱的声音。这类自然流出的音乐被称为“ 戏内音乐”（intradiegetic music ）。仅有“ 戏内音乐”时，完全不会有不自然的感觉。

所谓的电影配乐乃是“ 戏外音乐”与“ 戏内音乐”的统称，但大多是指前者。相反，后者往往被视为音效。现实中不可能出现的音乐，如何呈现才能让人不会觉得虚假、不协调？针对这个问题，作曲者往往要费尽心思。

虽然电影配乐必须避免不自然，但也不表示只要制作出忠实反映影像内容的音乐就好了。

我并不喜欢太过制式化的做法，比如哭戏就用悲伤的曲子，或浪漫的场面就得搭配甜美的音乐。这种做法代表音乐只是依赖、附属于影像的产物而已。我不希望音乐只是原封不动地仿效画面，且绝不能沦为影像的附属品。

第23节：黑泽明电影中的优质配乐

黑泽明电影中的优质配乐

例如，黑泽明执导的电影《野良犬》（ 1949 ）就是一部我认为很棒的片子，此片的配乐手法非常高明。

第二次世界大战后的混乱年代，街头依旧可见黑市交易。年轻刑警（ 三船敏郎饰）的佩枪被偷。失枪被用来犯下一起抢劫杀人案件。刑警陷入困境之中，千方百计地设法要揪出犯人。办案过程中，陪同搜索的资深刑警（ 志村乔饰）遭犯人枪杀，于是三船饰演的刑警拼命追捕犯人，最后在郊外的草丛中，两人全身泥泞地扭打在一起。

这场高潮戏出现的同时，附近屋里传来了某位主妇弹奏钢琴的声音，弹奏的曲子是弗瑞德里希?库劳（Friedrich Kuhlau ）①的小奏鸣曲，这是一首相当有名的钢琴练习曲。

一边是刑警，另一边是杀人犯，两人都是战后退伍回来的军人，虽然彼此立场对立，两人的命运也仅是一线之隔。另一个场景中，在战后不久的那个年代，能在郊外拥有一栋房屋，而且还有钢琴，从这种情况推断，这应该是有一定经济基础的中产阶级。一边是无奈地看着战争改变自己的命运的年轻人，另一边是安逸享受和平幸福生活的主妇，两者又呈现出另外一种对比。通过主妇弹奏的形式，让画面传出钢琴的乐音，借此告诉观众，年轻刑警与犯人同样都是战争后的牺牲者。经由戏内叙述的手法，自然地使用配乐，同时用层层堆砌的方式表现出现实。因此，如果以动作片中令人震撼的音乐搭配扭打的场面，绝对无法呈现出这种深度。就电影配乐应该具备的样式而言，我认为这部电影的做法相当高明。

根据电影的状况巧妙使用配乐，电影本身就会如同上述的例子一样，变成富有深度和内容的作品。

①弗瑞德里希?库劳：德国作曲家，尤以钢琴及长笛的曲子居多。生于1786 年，卒于1832 年。

第24节：电影配乐的创作流程(1)

电影配乐的创作流程

以下介绍我自己在制作电影配乐时的大致流程。

①接到委托，首先阅读脚本或分镜表，了解整部电影想要呈现的内容。

②观看毛片（ 拍好的影像素材），抓住电影要呈现的意象。此时，我也会去观察导演运用镜头的速度。

③开会讨论音乐方向，听取导演的构想。事实上，此时导演满脑子都在想着拍摄的事，对于配乐很少会提具体意见。

④阅读数据，或者利用获得的印象作联想，借此构思乐曲，主要是围绕电影主题加深印象。构想出来的音色决定整体配乐的调性。

⑤观看全片试映（ 编辑完成的试片）。在此时才开始作具体的“ 音乐协商”，决定整部电影需要几首配乐，或加入配乐的场景分别在几分几秒等事项。在这个阶段，配乐的主题已经定下来了，让导演听过试听带后，如果导演觉得基本轮廓没问题，之后就可以继续进行。若是无法与导演达成共识，就得再寻找新的方向。

⑥开始作曲工作。延迟拍摄日期似乎是理所当然的事，但是定好的公开上映日期一般不会往后改动。因此，如果摄影、编辑的步骤一耽搁，造成全片无法试映时，往往还是得要进行作曲。作曲完成才被要求更改方向的情形偶尔也会发生。

⑦录制。使用计算机或合成器录制时，都是与工作人员关在录音室里录音。如果要用到乐手或交响乐团，就必须做好各项安排，比如寻找人选、调整录音日期、决定录音场所、写谱等等。

⑧混音。调整各乐器的音色及音量，做最后的音乐修整。混音完成后，配乐制作的工作大致就完成了。

我的工作流程大致如同上述。

无论作曲多少次，我从未觉得某次的工作很轻松就解决了。每次的作曲工作都是在挑战自我的极限。

由一首主题曲连贯全片的电影：《哈尔的移动城堡》

一般而言，最主要的主题曲出现的地方并不是很多。然而，在《哈尔的移动城堡》的33 首配乐中，虽然每一首都经过编排，仍出现了18 首主题曲。这是宫崎导演的意思。但讨论这部电影的配乐时，宫崎导演对我提出一项新的要求：“ 我想以一首主题曲连贯整部片子。”

导演在电影印象音乐专辑《哈尔的移动城堡交响组曲》完成后，才提出这项要求。《哈尔的移动城堡交响组曲》请来知名的捷克爱乐管弦乐团（Czech Philharmonic Orchestra ）担任演奏，并在伦敦的艾比路录音室（Abbey Road Studio ）进行混音工程（ 最后的音乐修整），这是当年因甲壳虫乐队录制专辑而声名远播的录音室。不仅如此，录音师还是原本担任我的助理录音师的赛门?罗兹（SimonRhodes ），他自己闯出名号之后，现在正在帮约翰?威廉斯（ John Williams ）录制《哈利?波特》的配乐。尽管有着如此豪华的阵容，宫崎导演仍然提出新的要求，让我的自信心稍微受到打击。

两个小时的时间就以一首主题曲连贯？这可是相当大的冒险。作曲时，让主题曲本身可以听起来悲伤，也可以听起来喜悦，然后再将主题曲做出各种变奏。的确是有这种做法没错，但变奏的曲子最好不超过整体配乐的三分之一。

第25节：电影配乐的创作流程(2)

电影中，苏菲的年龄一下子由18 岁变成90 岁，这是宫崎导演最在意的一点。人在转眼间变老，而且随着场面变换，容貌会产生微妙的变化，一下子年轻，一下子又变老。宫崎导演清楚地指出，为了让观众从头至尾都能感受到这种变化，就像苏菲始终保持着自己的心意一样，希望音乐也能有一贯性。在《哈尔的移动城堡交响组曲》里，已录好了苏菲的主题曲……但我感到相当的泄气。

然而，我只是负责配乐工作，即使参与制作一部电影的时间再长，顶多也是半年至一年。但是，如果导演从策划阶段就开始参与的话，再怎么短也有两年或三年的时间。如果是宫崎导演的话，想必构思这部电影已经长达四五年（ 以想法成形的那一刻算起，甚至可能长达了10 至20 年）。最了解整部电影的人非导演莫属。除了对导演表示尊敬之外，同时也是出于信赖。我认为应该在自己最大限度内，尊重导演的要求。这就是我对于电影配乐的基本态度。

因此，虽然感到泄气，也要让自己打起精神，重新创造一首用来连贯全片主题的旋律。

与导演的这次对谈是在2003 年11 月。来年2 月，我带着3首写好的候选曲，出发前往宫崎导演的工作室。一直以来都是让导演听试听带，但是这次我决定亲自以钢琴弹奏，我的直觉告诉我这种呈现形式的效果会比较好。

在宫崎导演的工作室“豚屋”里，包括宫崎导演在内，制作人铃木敏夫、音乐总监稻城先生都已经在那里等候。我的心情相当紧张，而且宫崎导演甚至煞有其事地将椅子搬到钢琴旁边来坐，让我担心自己心跳的声音会被他听见。

于是，我首先弹奏第一首曲子。弹完后，宫崎导演用力地点头微笑，铃木先生也像是还可以接受的样子，我松了一口气。

趁着这个气势，我更改了弹奏乐曲的顺序，先弹了原本排定在第三首的曲子。

“嗯……顺序或许稍微有些不同，但我也做了这样的曲子。”

我连与宫崎导演互看的勇气都没有，直接对着钢琴的琴键就弹了起来。

这首华尔兹的难度不是很高，但我却在弹奏的中途卡住而停了下来，当时的心情如同是考生一般。在极为紧张的状态下弹完后，制作人铃木敏夫将整个身子往前倾，两眼炯炯发光地说：“ 久石老弟，这首有意思！嘿，宫崎导演，蛮有趣的吧？”宫崎导演一副难以判断的样子，笑着回答说：“ 这个嘛……”导演下一秒钟马上对我说：“ 可以再演奏一次吗？”这时候，导演眼里已经收起了笑意。

第二次演奏结束时，两人同时开口：

“好！这首好！”

“与以往的都不一样，这样的曲子。”

之后，我又被要求弹奏这首曲子好几次。虽然这几个月来过得水深火热，但所有的痛苦在这一瞬间都变成完美的结局，一点也不觉得辛苦了。迄今为止，我为宫崎导演制作过好几部电影的配乐。我知道只要有一次作得乏味无趣，下次就再也没有合作的机会。接工作时，我都是抱着这种没有退路的心情，每次皆全力以赴。辛苦归辛苦，但这份无与伦比的喜悦会让所有的付出不会白费。

第26节：配乐依据的是主题或人物

配乐依据的是主题或人物

约翰?威廉斯为《星际大战》创作的配乐，清一色采用交响乐，谱出的曲子也非常棒，我认为这是可以提高电影格调的好音乐。

这部电影的配乐具有代表性的部分在于利用音乐清楚区分不同的角色。黑武士出场时，必定会播放音色低沉的黑武士主题曲；绝地武士活跃的场景出现时，就会伴随着绝地武士的主题曲。只要一听到音乐，立刻就能分辨出这场戏的主角是谁。

这种依照人物角色搭配音乐的方式经常出现在好莱坞的娱乐大片中，尤其是在动作片，或大量运用动画构成的电影里，都能看到这样的配乐风格。也因为如此，整部电影从头到尾都是配乐，而且音乐的结构单纯明快。好莱坞的电影将市场锁定在全球，简单易懂是制作电影的重要元素。但是，这种方式往往让观众的想象空间受到限制。

这样的配乐方式对电影本身有些过度说明。我一不小心就会说出这种话，实在是很糟糕。我过去也曾说过："好莱坞式的做法太过单纯，我并不喜欢。"导致我丢掉好几部好莱坞电影的配乐工作。虽然，我得注意一下自己的发言，但事实就是如此。

在欧洲的电影里，看不到这样的做法。就算是在好莱坞，制作主题严肃的电影时，也不会采用这种配乐方式。有时视情况所需，我也会依人物角色量身订制配乐。例如，配制香港电影《情癫大圣》（ 刘镇伟导演，2005 年上映）时，由于这是一部改编自《西游记》的娱乐片，片中又大量运用计算机绘图（ computer graphic ）特效，宛如好莱坞电影的亚洲版，因此我特别为人物角色量身订做配乐。而且，这部影片明显以"爱"作为全片主题，所以我将整部电影的音乐设计成爱情故事的感觉。

制作配乐时，我还是希望将焦点放在全片的主题， 也就是导演想通过整部电影所传达的东西。

电影是层层交织而成的作品，这点不需要我再多说。假设导演想传达的主题是" 人生无常"，则主题曲要能呈现这份"无常感"，然后再以能感受到主题的场景为中心，将主题曲的音乐变化搭配。我希望配乐作品是这种以导演的角度构思而成的作品。

剧本的内容通常都是围绕着主角而写出来的，所以主角出场的部分往往会与主题曲出现的地方重叠。虽然有重叠，但两者之间绝不能画上等号。因此，在讨论配乐时，导演曾对我这么说过：

“这个地方要配上主题曲，对吧？可是这一幕主角并没有出现……”

“ 嗯，因为这首音乐并不是主角的配乐。”

主角的主题曲不见得就会成为整部片的主题曲。就我个人的立场而言，我比较能够认同这种配乐方式。

第27节：世界观决定在开始的5 分钟

世界观决定在开始的5 分钟

我曾经提到，电影里拿掉配乐的地方也很重要。但是，该如何判断什么地方不需加上配乐呢？

首先，加上配乐会有损题材的严肃性，让整部电影感觉像在造假，或者说明意味太浓，像这样的地方就毋须配乐。

其次是考虑整部电影的平衡。例如，电影开始的前5 分钟完全没有配乐，整部电影的配乐量原则上就会变少。反之，若开始的5 分钟有着大量配乐，之后若是没再多加入配乐，整部电影就会显得比例失调。

也就是说，我认为开场5 分钟的编排方式决定整部电影的配乐量多寡。

一直以来，我从未对别人说过这种想法，但是今年1 月与宫崎导演聊天时，导演告诉我：“ 电影开头的5 分钟就决定了一切啊！”我那时才知道，原来导演与我所见略同。

总而言之，无论什么事情，“ 关键都在一开始”。

掌握最初的瞬间是重点所在。尽管电影有两个小时，而广告只有1 5 秒，两者在这一点上却是相同的。

时下的广告以15 秒的作品为主流。在这15 秒内，听得到配乐的时间最多不超过7 秒。在这段时间内，必须要让观众感到震撼。这不是件容易的事。

电影作品，一般人通常只会看一次，而广告却是每天都在大量播放。而且，不论视听者是否愿意，只要一打开电视，广告声就会主动传入耳中。在相继播放的众多广告中，必须能够吸引视听者注意，让他们愿意看、愿意听，而且让人百听不厌、百看不厌。这种凝聚瞬间的功夫自有一番辛苦之处，与电影完全不同。

先前曾经提到， 人也能够借助第一印象看清一个人的本质。人与人的相遇， 最初的时刻就是关键所在。无论是电影还是广告，也是一开始最重要。工作、人生，不也是如此吗？

电影节奏能否反映出国家的风格

我只要读过一部剧本，就可大致推测出整部电影的片长。

制作韩国电影的配乐时，读过译成日文的剧本，我推测这部电影的片长约两小时十分钟，结果几乎完全一致。只要借助这种方式，我就能知道整部电影大概的运行节奏。

有趣的是在帮香港电影配乐时，从中文译成日文的剧本相当厚，我原本认为这样的分量，大概得花上两个半小时，事实上，电影只有一个半小时就结束了。我在剧本的某处标注：“ 这一幕大约30 秒”，结果在电影中只出现了一半左右的速度。“咦，这一幕已经结束了吗？”类似的情况接连不断出现，让我惊讶自己一开始就失算了。无论是对话还是动作，总之整部电影的节奏又猛又快，要传达的内容讯息量也远比日本电影密集得多。我从中能够稍微认识到香港电影的娱乐性质。

最近配完音乐的一部中国电影，剧本也相当厚。因为有了香港电影的先例，因此我想这部电影仍旧是部节奏快的作品。看完毛片后，整部影片的基调给人的感觉是：“节奏有点太慢了吧！这是几分钟的电影？”当我觉得有些疑惑，不知该如何配乐时，看到剧本有10 页至40 页内容突然被删掉。尽管电影已经拍摄完成，仍将这部分内容删得一干二净。这也是令我感到惊讶的地方。

故事情节虽然没有什么问题，内容也比较严谨，电影主题也变得更为明快。但就我而言，因为读过剧本、看过影像，接着根据全片整体的感觉制作配乐。若多看几次，深入脑海的戏份全都不见，配乐的结构便遭到破坏。若再重新编排，需要花点时间。

由于有着如此大胆的做法，而且接触到电影人直率热情的感染力，我也从中获得各式各样的刺激，这也是现今我待在亚洲工作的意义之一。

我做过的电影配乐工作还不算多，并不了解每部电影的特色是跟导演的风格还是与各国的国民个性有关。如果我再多一些各式各样的经历，应该能发现许多不同之处。

本书精华已为您连载完毕，谢谢阅读!

ABOUT COPYRIGHT

有关版权

书 名：日本配乐大师久石让：感动，如此创造

作 者：[日]久石让

出 版：中信出版社

来 源：腾讯网

发 布：2012-04-28

FEEL FREE TO CONTACT US

欢迎交流

网 址 : www.forebook.mobi

电 邮 : hao4you@gmail.com

DISCLAIMER

免责声明

1、 本电子书版权属原作者与出版方所有，任何人不得转载！

2、 本电子书生成发布仅供学习和研究使用。如有侵犯你版权的，请来信指出，本站将立即删除。

3、 获得本电子书者不得擅自复制，修改，上传或扩大传播，否则将负相关侵权法律责任，阅读之后务必删除。